

**<論文>ニヒリズム超克の試みとその挫折(一)：梅崎春生の一九五〇年前後の私小説的作品群, 及び可能性としての『山名の場合』**

著者	戸塚 麻子
雑誌名	日本文学誌要
巻	61
ページ	45-57
発行年	2000-03-24
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/00020094">http://hdl.handle.net/10114/00020094</a>

## ニヒリズム超克の試みとその挫折（一）

——梅崎春生の一九五〇年前後の私小説的作品群、及び可能性としての『山名の場合』——

戸塚 麻子

### はじめに

敗戦後の梅崎春生の文学は、自らの軍隊経験・戦後の生活体験等を通し、人間とは何か、この目の前に広がる現実とは何か、その真実の一側面を必死で掴まえようとする試みであった。

『桜島』『日の果て』『蜆』等によって、「戦後の新人」として世に一定の評価を得た梅崎は、しかし早くも一九五〇年頃になって大きな壁にぶち当たった。小説が書けないという意識が次第に大きくなってきたのである。この一九五〇年は、周知の通り朝鮮戦争が勃発した年でもあって、敗戦後日本のひとつのターニング・ポイントと考えられている。この狭義の戦後が終焉する五〇年頃を境に、他の「戦後派」と呼ばれる作家たち、すなわち野間宏、椎名麟三、武田泰淳等もそれぞれの内面の要求や社会の変動に応じて、何らかの方向転換を余儀なくされていた。梅崎春生の場合、一九五一年の『山名の場合』を契機に、それ

までの常に自己との対決を迫るような極めて緊迫した精神に基づくものから、或る意味で自己を解放するような精神態度に拠るものへと変容する。以前の、例えば『蜆』に端的に表れているようなニヒリズム<sup>註1</sup>は希釈され、絶望的な暗さは影をひそめるようになる。一般に「梅崎春生のユーモア」とよばれるものが発生し、後に直木賞受賞作となる一九五四年の『ボロ家の春秋』へと、少しづつ変奏されながら続いてゆくことになる。この梅崎春生のターニング・ポイント『山名の場合』と時を同じくして、第三の新人が登場してくるのは興味深いことではあるが——何故なら梅崎春生は後に第三の新人の親分格とみなされるようになるのだが、この転換なくしてそれは考えられないからである——安岡章太郎等との関連はここでは触れない。

では、この『山名の場合』に於ける転換は、いかに準備され、いかになされたのだろうか。また、それによって作家のペンがつむぎ出す作品世界はどう変ったといえようか。本稿では、まず梅崎が五〇年前後の「行き詰り」について述べているほぼ唯一

の資料、「私の創作体験」を取っ掛かりとしつつ、『山名の場合』以前の作品群と作家の状況を検証してゆく。さらに、梅崎自ら「行き詰り」の突破口として位置づけている『山名の場合』を考察する。この作品が梅崎春生の文学にどのような可能性を開いたのか、ヘフィクション<sup>註2</sup>ということをめぐる考えてみたい。

## 一

その後、だんだん私は書けなくなってきた。

行き詰ったと言ってもよろしい。

その行き詰りの原因の一半は、私の文体にもあった。自分の文体の重さが、私を書けなくした。

たとえば「日の果て」の文体は、文体のための文体と言ったとしてもいいもので、その規格にあてはめて小説を書くためには、多少とも自己を歪めねばならぬ。

私は小説を書きながら、どうも自分は本当のことを書いていない、と感じるようになってきた。うそを書いている、デッチ上げをやっている、その意識が私の筆をさらに重くした。昭和二四、二五年がその時期に当る。つまり私は自分流に設定した「小説」というものの枠や形式に、しばられていたわけだ。

（「私の創作体験」一九五五年二月）

行き詰りの原因を、梅崎はまず文体の問題として考えた。

「文体の重さ」という言葉には、『小説』というものの枠や形式」を含んだ、様々な創作上の行き詰りが集約されていよう。だが

また「文体の重さ」は、そうした方法的な行き詰りのみならず、いやむしろそれ以上に作家の内部の行き詰りを意味していたに違いない。梅崎の小説作法は基本的に詳細なプロットをたてず、ペンの流れの中で筋を組み立てていくというものであった。書き始めてみなければ判らない、というのが梅崎の持論であり（同上）、それは自ら解決のつけられぬもの、判らないものを問うのが文学だ、という考えに根差す<sup>註3</sup>。梅崎の眼に、自明のものは文学と無縁のことと映った。このような自由なペンの流れを阻もうとするもの、それが「文体の重さ」として感覚されたのである。さらに当然のことながら、このような文学上での行き詰りは、梅崎にとつて実生活上でのそれと分かち難く結びついていた。梅崎のまなざしが捉え続ける現実の刻々たる変化と、それに対するニヒリズムが、書けない、或いは「本当のことを書いていない」という意識に追い込んでゆくのだが、それについては次章で述べたい。ただ、この梅崎のいう行き詰り、「昭和二四、二五年」すなわち一九四九年、五〇年頃が、いうまでもなく日本の戦後のひとつの大きな転換点——歴史的にも文学の上に於ても——であったことを再び強調しておこう。

さて、冒頭の引用で梅崎は、「文体の重さ」の説明として『日の果て』の文体」を例に挙げている。しかし『日の果て』はデビュー作『桜島』に続く戦後初期の作品であり（ほぼ四六年中に成立<sup>註4</sup>）、ここである「行き詰り」とは時期的にずれている。また、梅崎はその後様々な文体を試行錯誤しながら変えていったので、何故今更ここで『日の果て』の文体」が持ち出されてくるのか、少し考えてみる必要がある。

四九、五〇年の二年間に発表された作品を見てみよう。変化のない日常の倦怠を、私小説形式で描いた『偽卵』(「知識人」四九・一)、『囚日』(「風雪」別冊第二号 四九・四)、『黄色い日』(「新潮」四九・五)。生と死の狭間に於けるエゴイズムを描いた最後の南方もの『ルネタの市民兵』(「文芸春秋」四九・八)。冷酷な社会の中で転落してゆく少女を描き、直木賞候補となった『黒い花』(「小説新潮」五〇・二)。そして、身の回りで起こる出来事を、どこかとぼけたような語り口で綴る『庭の眺め』(「新潮」五〇・一一)。その他八つの短篇、また初の長篇小説『限りなき舞踏』をはじめ連載三本がある。他の時期に比べ、作品の量自体は決して少なくない。注目すべきは(中間小説を取り敢えず脇におけば)、『ルネタの市民兵』『黒い花』といった例外を除き、「私」を視点人物とした私小説の形式をとっていることで、『庭の眺め』等、決して質の低くない作品が書かれている。にもかかわらず梅崎自身は行き詰っていると意識していたので、そのことこそが問われねばならない。つまり、次のような仮定が成り立ちうる。梅崎が書こうと意図したものは、『偽卵』や『庭の眺め』のような私小説形式の作品ではなく、実生活をいったん切断した「虚構の構成」の中で、或る人間の真実を剔抉するような文学であった。とはいえ『庭の眺め』等は、私小説という形式を用いてはいるものの実生活の忠実な再現、告白ではない。それどころか、使われている素材自体はほぼフィクションであると考えられる。この時期の私小説形式の採用については後述したいが、その前にここで、梅崎の戦前の小説自体がそもそも実生活の報告という形を殆ど採っていないことを言

い添えておこう。例えば『風宴』(「早稲田文学」三九・二)では、語り手をはじめとする登場人物の一切が創作であるし、物語で生起する出来事も同様である。しかしながら、語り手「私」が読者に作者の顔を想像させるものであることもまた事実である。なぜなら、描かれる個々の出来事のみを見れば、実生活はいったん切断されているといえるものの、すなわち自己相対化の試みがなされているものの、そこに流れる「私」の意識は限りなく「私小説的」といいうるからである。私は、友人天願さんにしつつくからむ。「あなたは僕の影のようなものだ。僕はあなたの影のようなもんだと思うのです」と。他人のうちに自己の姿を見、また自己の在り方のなかに他人と類似したものを絶えず探り続けるという自意識の物語。作中人物に強い自我が投影されている限り、それはおのずと作者のそれを連想させずにはおかない。『風宴』はフィクションによって自己相対化を絶えず行いつつ自我を表白しているのであって、それ故私小説的方法が用いられているのである。

このように、梅崎の小説にはそもそも戦前から、実生活べつたりの私小説は殆どなかったが、一面私小説的側面を濃厚にもっていた。戦後の梅崎は、これらを否定してゆく。戦前の私小説的伝統をいったん切断し、破壊したところにこそ、真の文学は起ち現れる。敗戦によって瓦礫と化したこの日本の現実、戦前的価値観ではもはや捉えることは出来ぬ、それは全く新しいフィクションによらねばならない、と梅崎は考えた。四八年中頃まで梅崎は繰り返しこう主張しており、例えば非常に質の高い私小説作品を発表していた上林曉さえも否定している。当

時の作品が、現在から見て事実どの程度戦前的なものと切斷されたかというかは敢えて問うまい。重要なことは、梅崎がその試みと必死に格闘したこと、そして實際書かれた作品がリアルに敗戦後の日本の一側面を捉え、同時代の読者を掴んだことである。四七年発表の『日の果て』『贗の季節』（『日本小説』四七・一一）『蜆』は、こうした中で書かれていった。だが時代の急激な変化の波は、現実を、もはや梅崎の考えるようなフィクションによつては捉えられないところへと押し流す。それでもなお古びた觀念にしがみつこうとするとき、虚偽の意識が「文体の重さ」として感覺されたのではないか。四九年に発表した『ルネタの市民兵』を、梅崎は恐らく失敗作と考えた。弾丸の飛び交う戦場といった極限状況下でのエゴイズムは、以後一切書かれなくなる。だが、戦争体験がまだなまなましいものとしてあり、また、敗戦後の現在の生活が新たな極限的状况として存在している以上、『日の果て』は、少なくとも執筆当時の梅崎自身にとつて、一定のリアリティをもっていた筈である。そして、そのリアリティをつむぎ出す文体は、八年程後、『ボロ家の春秋』を書き上げ直木賞を受賞する頃に於て回想されるような「文体のための文体」、「自己を歪め」「規格」化する「枠や形式」ではありえない。

<sup>1</sup> 人が死ぬのも生きるのも、ごく些細な要素がそれを定める。  
<sup>2</sup> それは初めから戦争の常としてわかつていることであつたが、現実には直面すると堪え難い気がした。生き延びているのを喜ぶ気持ちは、純粹なものであるか、不純なものであるか、

それは彼には判らなかつた。そんなことを考えることすら無意味な営みに思えた。北口の将兵が全滅するのはもう時間の問題である。そして南口の大隊の運命も風前の燈にひとしい。それは誰しも予感していることである。それにも拘らず、なお現隊に止まろうとするのは何か。人間としての矜持か、此処には最早矜持とか自律とかはあり得ない。<sup>3</sup> あるのは生きていくか殺されるかという冷たい事実だけだ。善とか悪はない。真実とは一つしかないのだ。それは内奥の声だ。生きたいという希求だ。自分のために生きるのが、唯一の真実だ。爾余の行動は感傷に過ぎない。

（『日の果て』『思索』四七年九月。傍線引用者、以後同。）

『日の果て』論で必ず引かれる、宇治中尉の内面独白の部分である。文体の構造を語り手に絞つて見てゆきたい。三人称の語り手が、中心人物である宇治の心理の動きと客観描写を同時にこなっている。まず目につくのは「宇治は」「彼は」といった主語が殆どないことで（引用文中では一箇所のみ）、意図的に削ぎ落とされていると考えられる。傍線2の文末は各々「気がした。」「判らなかつた。」「思えた。」とあり、主語は前後のつながりから見て宇治中尉と読める。ところが、それ以外の部分では主語どころか、「気がした。」「判らなかつた。」「思えた。」も削ぎ落とされている。傍線1や、傍線3の「自分のために生きるのが、唯一の真実だ。爾余の行動は感傷に過ぎない。」これは宇治の考えである。しかし、主語を除き、そのまま剥き出しにされている為、同時に語り手の意見でもあるかのように読める。

つまりこの語り手は、宇治の内面と客観描写とを自由に移動しながら行っており、また、その両方を同時に溶かし込ませることも可能な語り手である。この語り手は、登場人物の行動を全て把握している、いわば超越的な語り手であるため、語り手と宇治の内的独白が接近すると、非常に強い言葉となり、読者に強烈に訴え掛けてくる。これが『日の果て』のリアリティを生んでいる。そして、重要なことは、舞台が戦争最末期の前線であり、生死をかけたぎりぎりの所でエゴイズムが叫ばれているため、宇治個人の叫びでありつつも或る種の普遍性を帯びる。これを表現するのに適したのが『日の果て』の文体であり、少なくとも後になって梅崎がいうような「文体のための文体」とはいえない。それは、ここで描かれるエゴイズムが戦場という一種の極限状況を前提としなければ成立しえないものでありながらも、他方で作者の敗戦後の日常的現実から照射されており、当時の梅崎にとって極めてリアルな「現在」の問題であったからに他ならない。

しかしこうしたエゴイズムの問題は、梅崎の思想そのものが内包する矛盾によって次第に破綻してゆく。これについては既に別の場所で述べたことなので、これ以上は繰り返さない。<sup>註9</sup>ここでは、こうした極限状況下でのエゴイズムというテーマ自体が、『日の果て』の頃からわずか二、三年で古びてしまい、このことが五〇年頃に行き詰りの一要因となつてゐることを指摘したい。繰り返せば、一九四九年の『ルネタの市民兵』では弾丸が飛び交う戦場でのエゴイズムが描かれるが、もはやそこに説得力を持つて読み手に迫ってくるようなリアリティが欠如して

いる。良くも悪くも梅崎は、自らと地続きの、「現在」の問題として自身が認識し実感しうるテーマ以外のものを扱える作家ではなかった。空間的には自らの眼で見た、肌で感じた範囲、時間的には常に現在という時間から、人間というものを捉え続けた。少なくとも『山名の場合』に於ける転換まではそうである。このことは、絶えず自己に即いたテーマの追及を促すため、小説傾斜の傾向を持つ。だが一方、自らがリアルだと感じさえすれば、私小説かフィクションかといったような二元論は容易に飛び超えられてしまう。梅崎の自作解説が余り要を得ないのも、また、『日の果て』『蜆』と同年に『蛸』（『風雪』四七・九）という言葉が実生活べつたりの私小説が発表されているのも、このことによつて説明しうる。この私小説かフィクションかといった問題は『山名の場合』以降、より複雑になってくるが、それは次回述べたい。

戦争が終つて数年が経ち、戦争体験で得た怒りや悲しみも次第に風化してゆく。他人を押しつけなければ電車にも乗れず、闇市に頼らなければ食べられないといった生活も、徐々に安定してゆく。こうした中でおも過ぎ去つたテーマを扱おうとするとき、その小説の内容全体に対する違和感が、「文体の重さ」という形で意識されたのではないか。さきに触れた『ルネタの市民兵』は恐らく、そういった状況に抗つてもう一度戦争の意味を問い直そうとする試みであり、また右傾化の動きと連動する「非文学的な戦争小説または記録文学」（「戦争肯定の傾向」<sup>註10</sup>）の流行に対するアンチ・テーゼでもあった。こうした危機感を抱きつつも、かつて『日の果て』で試みたようなリアリティを作品に

持たせられなかったことで、以後梅崎は極限状況としての戦場、生と死の狭間で現れるエゴイズムを一切扱わなくなるのである。

さて、自らの試みが次々と挫折していったことによって、梅崎は、「新しい小説」（「エゴイズムに就て」）への自信を失っていった。この挫折した新しいフィクションの試みが、「私の創作体験」の中で『日の果て』の文体」という言葉に象徴されているのである。だがさきにも触れたように、一九四九、五〇年頃に発表されたものの主流は、私小説形式を用いた作品であった。この時期の成功した作品の全てが私小説的方法を採っているのは単なる偶然ではない。何故ならこれらの作品は梅崎自身の行き詰り自体を小説化したものに他ならないからである。我々は『偽卵』『黄色い日日』から『庭の眺め』『空の下』（新潮五一・八）、そして自らが突破口となったと語る『山名の場合』へと至る過程を追うことによって、梅崎春生の、ニヒリズム乗り越える試みの軌跡を辿ることができよう。

## 二

切符を買い、改札を通り、歩廊を果てまであるく。そこは黒い木柵で限られていて、そこに背をもたせて電車を待った。歩廊に人影がすくないから、どうせ電車が来るのも手間どるに違いない。ここからは、いろんなものがよく見える。線路に沿った黒い道。草原。立ち枯れた樹。遠くに病院。草原には牛が一匹つながれている。拳闘の真似をしながら、道を歩いている男。むこうの歩廊には、柵にもたれた中年のおかみ

さん。風呂敷包みを抱いている。包みからは、赤ん坊が首を出して泣いている。そして——ただそれだけ。私が動かないから、風景もおのずと柵のなかに入って動かない。人も牛も柵のなかで、私にかかわりなく、動いている。

（『偽卵』一九四九年一月）

『偽卵』、そして続く『囚日』『黄色い日日』では日常の倦怠感が描かれている。ここでは、外部の現象は全て「柵のなか」の映像のように、「私」とつながりえないものとして強く意識される。この風景は、例えば戦前の『風宴』のように、美的に描写することによって「私」の感傷を表現するようなものではない。ここでは風景は「ただそれだけ」のものとして突き放される。語り手の視点は「動かない」ものとして固定化され、またドラマティックな展開は排除される。三作とも犯罪や裁判、精神病院等といったいくらかでもドラマティックな盛り上がりや展開が期待できる素材を使っているが、そうした素材を用いつつも敢えて単調に描くことによって、「私」の倦怠感を意図的に強調している。<sup>註11</sup>こうした手法的側面からも、『風宴』等戦前作品にみられる倦怠感とはかなり異なっている。『風宴』の倦怠感はいずれの閉鎖的な雰囲気や背景とした文学青年の感傷として現れているが、一九五〇年前後のそれは、戦争、敗戦直後の苛酷な現実を通過し、もはや感傷に逃げ込むことが出来ないところにある。これについては五〇年前後の作家個人及び社会の状況に触れておかねばならない。

一九五〇年前後の梅崎春生が如何なる状況にいたか。さきに

触れた「新しい文学」の挫折がまず挙げられるが、これが以下の三つの要素と相互に関連しつつ、いまの『偽卵』に底流するようなニヒリズムを形成していったと考えられる。まず、作家が投げ込まれていた社会の状況である。五〇年には朝鮮戦争が始まるが、米軍の占領政策の転換とそれに伴う保守派の復活、所謂「逆コース」の動きが、四八年末頃から次第に明らかになってくる。梅崎はこうした社会の動きをそのまま小説のテーマとして扱うことは殆どなかったが、しかしその必要は切実に感じていた。<sup>註12</sup>それは自らが投げ込まれた社会の状況が、リアルな現在の問題として梅崎に感じ取られていたからに他ならないが、しかし実際に起きた事件そのものを小説化することも、また虚構の構成を取りつつ現在の社会の構造に迫ることも、梅崎にはできなかった。後に小説ではなく、五二年のメーデー事件のルポルタージュ「私はみた」(『世界』七月)や、社会時評「天皇制について」(『新潮』五三年八月)などがあるが、それについては次回、作家が「社会」にどう向き合ったかということとの関連で触れてゆきたい。とにかくこの頃の梅崎には、生活レヴェルという側面からみれば、安定し固定化したという意識をもちつつも、他方で社会は激変し続けているという意識もあった。<sup>註13</sup>だがこの社会変動の意識は、自分がこの転形期の中に生き起しているという意識と、しかし他方でそれが自分とは関係なく生起しているというニヒリズムに引き裂かれており、この二つの意識は複雑に絡み合って共存していた。いや、むしろ世の中が目まぐるしく転変しているからこそ、それを見る「私」はそこから疎外されてしまうのだともいえる。こうした社会の動き

に対するニヒリズム、そして、作家として目の前の社会を文学の領域において捉えることが出来ないというニヒリズム——引き裂かれた意識が作品化を阻むのである——が次第に強まっていったのが、五〇年前後である。

さて二つめに、敗戦後日本の復興とそれに伴う生活の安定である。生活上の実感のレヴェルで、食料不足、物資の欠如は改善した。あくまで一九四七年頃との比較に於てではあるが、少なくとも梅崎春生にとってこの変化は小さくなかった筈である。「エゴイズムに就て」で述べられたような状況はなくなり、もう他人を押しつけなくても餓死することはなくなった。職業作家としての地位も確立し、結婚し、子供も二人も生まれた。また、かつては人間とは何か、生きるとは何か、激しい緊張の中で追及してきたが、自己との対決を迫られないようなものも、原稿料の良い中間小説雑誌に書き始める。幸福な家庭生活のなかで、敗戦後四七年頃まで見られた緊張感が次第に緩んでくるのがこの五〇年前後である。だがしかし、これでいいのか、本当の幸福とは何なのか、自分は本当に自由なのか、戦中戦後の生死をかけたぎりぎりの場所から放たれて、代りに手に入れたものは何か。家庭人としての梅崎の生活は、恐らく幸福なものであった。しかし、いやそれゆえに、倦怠感が増していったと考えられる。そしてまたそこでは、人々の生活は均一化され、同じような住宅に住み、同じ配給のおかずを食べ、似たような服を着るといったことも起こってくる。梅崎の眼に、これらは異様な現象として映った。そうした中で梅崎は、『偽卵』『囚日』『黄色い日日』を書き継いでゆく。動かし難く横たわる生活世界



の中で、そこからの脱出の可能性を、自らの日常とは異なった、何かはみ出したような他者の行為の中に探ろうとするのだが、しかしやはり不可能であるというようにしめくくらざるをえないような作品群である。<sup>註14</sup>さらに、翌年の『庭の眺め』に至るとこのようなニヒリズムは希釈されるが、先走りせずに、三つ目の要素をみてみよう。

それは、梅崎を論じる際必ずといってよいほど言及される他者との関係である。まず梅崎の作品には、終始一貫して自己と他人が結び合えないという意識が底流していた。例えば『風宴』の「私」と天願さん、『微生』の「私」と猫山老人の関係でいえば、「私」は、相手のなかに自分との共通性を見出すが、それによって結びつくことはできない。むしろ自虐的な気持で相手におつかり、近づこうとすることによって、関係の乖離は露呈する。戦後になると、他人との関係といったモチーフは一時後退する。戦争や敗戦直後の混乱した世相を背景としながら、そこに投げ込まれた個人個人の自我が問題となり、その為、人と人との関係の乖離は前提条件となつて底流する。<sup>註15</sup>しかし、今まで述べて来たような社会の変化、生活の変化のなかにあつて、再び他人との関係が強く意識化され、浮上してくるのである。戦前と異なるのは、一つに大衆社会化状況のなかで如何に他人と結びつくかが主題化されていることで、そうした状況からの突破口として、他人との結び付きが問題とされる。また今の問題とも関わるが、他人のみならず、社会との結びつきが大きな問題として現れる。これは、戦前でも、特に役所での勤め人生を描いた『微生』では、その萌芽がみられなくはないが、戦

後のように意識化、方法化されていない。『微生』に於ける日常の倦怠は、はじめさや感傷と地続きであつて、風景描写に仮託されつつ感傷の言語で語られる。ここには、風景に対する或種の信頼がある。一方、一九五〇年前後では、風景との結びつきも拒まれており、当然その描写に付随しがちなセンチメンタリズムも排除される。他人、社会をひつくるめた眼前で生起する事象すべてが、「粹のなか」に入っているかのように自己と切り離されてあるのが、さきに引用した『偽卵』の世界である。

さて、このような状況の中で、梅崎は次第に「行き詰り」に陥つてゆく。そして、その「行き詰り」自体を作品化したものが、『偽卵』をはじめとする諸短篇であつた。さきにも触れたように梅崎はここで、日常の倦怠感から如何に脱出するかを問いつつも、しかし、その方途は絶対的に閉ざされているのだと結ばざるをえなかつたのであり、このモチーフを変奏しながら繰り返してゆくことになる。が、これは単なる同語反復ではなく、ニヒリズムの乗り越えと挫折の絶えざる相克であつて、この時期のひとつの達成として『庭の眺め』が結実した。そして、これは後に「自作をひとつだけあげよといわれれば『庭の眺め』をあげる。」と自らいひしむるようなものとなつたのである。<sup>註16</sup>

庭というほどのものではない。方六七間ばかりの空地である。以前ぐるりを囲っていた竹垣は、今は折れたり朽ちたりして、ほとんど原形を失っている。おのずから生じた羊歯や灌木や雑草の類が、自然の境界線をなしているものの、あちこちが隙間だらけなので、鶏でも猫でも犬でも自由に通れる。

事実それらの小動物は、毎日顧慮することなく、私の庭を通過する。その隙間は、人間でも楽に通れるほどだから、時には人間も通る。一度などは、馬が通過したこともあった。

『庭の眺め』一九五〇年十一月

冒頭部分である。まず庭の描写から始まる。部屋の中に固定された語り手「私」は、最後まで座り続けたまま、庭を眺め続ける。だが外部で生起する現象は、もはや固定化された「枠のなか」のものではない。ここでは、さきの『偽卵』の見るものと見られるものとの関係が全くひっくり返されているのである。視点を極度に限定しつつ、反対に見られる対象、庭は「自然の境界線」こそあるものの、「あちこちが隙間だらけ」で様々なもの——動物や人やその他不思議な現象——が行き来する、何が起るか判らない場として設定される。そして、それを語るのが、どこかとほけたような語りである。『偽卵』のような、全くの意味付けを拒んだ即物的描写方法ではないが、センチメンタリズムをいざなうような心象風景でもない。「私」は眼前で生起する不可思議な現象を驚きつつ「眺め」、在るものをそれとして語ってゆく。例えば、汲取屋の馬が侵入してはカスミ網を食い破ったり、しかしその網は隣家のおかみさんが勝手に「私」の庭に仕掛けたものだったり、さらに網にかかった小鳥を「私」に売りつけにきたり、野菜畑がどんどん増えていったりというような出来事である。「私」がこれを放置するのは「妨げる理由」がないからである。もはや作品内にニヒリズム克服の契機を持ち込まず——それはもう完全に不可能なのだから——むしろそ

こに居直らせることによって、どこかとほけたようなおかしみを生じさせる。「このようにして、我が家の庭の眺めは、充分とはいえないが、一応は佳良である。そのように私には見える。」このように結末を落とすことによって、作者自身にも、また読み手にも或る種の解放が与えられるのである。しかし、『庭の眺め』、ほぼ同じモチーフの『空の下』を書いたからといって、実生活上の倦怠感や他者との関係の乖離が決着するわけではもちろんない。『庭の眺め』は、さきに触れたように後には自ら高く評価するに至るのだが、当時の梅崎春生が書きたかったのはこうした一種の心境小説的なものではなく、生活世界を一旦切断して解き放たれた自由な飛躍、すなわちヘフィクションに他ならなかった。

かくしてヘフィクションが、『山名の場合』による転換が準備されたのであった。その自由に動き回る語りの文体は、梅崎自らが語るようにたまたま生じたものではなく、作家の内面に熟した要求によって必然的に生まれ出たのである。

### 三

童話という形は非常に自由である。

童話、説話体、あるいは講談の語り口。

こういう形式は、たとえば筋を飛躍させるために、在来の私の小説形式では大へんな技術的困難を極めるところを、「さて、お話し変りました」という一行を入れることだけで、簡単にかたがついてしまう。さっと別の話にうつれるわけだ。

この形式をとって、私は「新潮」の小説を、ほぼ一週間ばかりで、割にらくらくと書き上げた。「山名の場合」という小説だ。書き終えてこの形式が、予想通り柔軟にして使いやすく、どの人物の心理にも入っていきけるし、同時に客観的な描写も出来る、便利極まる形式であることを認識した。

一章のはじめに引いた「私の創作体験」の続きである。この「童話」の文体は、宮沢賢治からの着想だという。<sup>註17</sup>それは、語り手が作品内で生起する出来事の外部に立ちつつ——その意味で三人称であるが——しかし、語り手が超越的視点から語るのではなく或る人格を持たされた個人的な語り手として参与する、といったものであった。例えばスタンダールでもよいが、三人称の形式を採りつつ部分的に語り手の意見や感想が挿入される例は多い。しかしここでは、そしてこれが宮沢賢治とも異なることなのだが、この語り手がトリックスターとして設定されていることである。これによって『山名の場合』の饒舌な語り手は、登場人物が引き起こす様々な出来事を相対化して語りつつ、滑稽な要素を自由に取り込むことが出来る。ここに、「梅崎春生のユーモア」と一般に言われるものが生じてくるのだが、これは宮沢賢治というよりむしろ落語的な語りといった方がよい。例えば福田定良は『落語としての哲学』（法政大学出版局 七三・三）の中で次のように述べている。これによって『山名の場合』の文体の、スタイルと内実との関連の一端が説明できよう。「幫間の芸は客との不自然な関係をたてまえとしているのだから、人間関係づくりの方に力を入れざるをえない。彼らの芸に

道化や滑稽がつきまとうのもそのためである。」落語家もまたしかり、と。いままで述べてきたように、梅崎の当時の重大なモチーフのひとつは、関係回復にあった。それが「しゃべればしゃべるだけ、人間関係ができてくる」（同上）というような語りの発見によって、はじめて『山名の場合』に発生し『ボロ家の春秋』へと引き継がれる、「〈関係回復〉〈憎悪による結び付き〉」という物語が可能となるのである。そして、実はこれこそが『山名の場合』に於ける「ヘフィクション」なのだが、取り敢えずここでは、こうした或る種の間接な関係をつくり上げる文体が、作中の登場人物間、そして同時に作品と作者との関係をも変えていることを強調したい。この饒舌な語り、落語的な語りは、自由な連想によって、過去、または物語の筋には本来関係ない出来事を放り込むことができ、また、現在の時間、自らの視点範囲といった枠組みを超えて、自由な架空の世界を現出させる。すなわちここに於て物語は作者の日常生活からいったん切断されるのであって、『山名の場合』以降の梅崎はこの方法を少しづつ変奏しながら『ボロ家の春秋』まで歩んでゆくことになる。

さて、ではこのような語り、小説の方法を用いることによって、具体的にどのような作品世界を描き出し、それによって作家は何を乗り越えたのか、みてゆくことにしよう。

まず物語は、梅崎自身の言葉を借りれば、二人の夜学の教師の心理の葛藤である。今まで生きがいもなくぼんやり生きて来た国語教師山名甲吉は、いつのまにやら五味司郎太を憎み始める。五味は山名と同じ三一歳の社会科教師、独身、肥瘦の違いはあるものの身長も五尺二寸くらい、給料も同じ、他の同僚や上司か

らも似た者のように見られ扱われている。山名にはそれが、おもしろくない。一方山名は「ぼんやりとあてもなく生きている自分」にやりきれなさを感じはじめ、「自分というものをハッキリさせるために、小説というものを書いてみようかな」と思う。題材を探すうちに山名の眼は、憧れの女性教師ではなく、五味司郎太へ、そして五味を見つめる自分の気持ちに注がれてゆく。小説『五味の場合』を完成するための山名の注視は、次第に五味への憎悪を深めさせ、ついには嫌がらせ自体の目的化へと発展する。この山名の嫌がらせと、五味のとぼけた反応の繰り返し、さきに述べた道化的な語り手によってコミカルに語られて読み手に笑いを誘うが、この小説のみそは、山名が五味への憎悪、嫌がらせ自体に生きがいを見出し、同時に日常の倦怠感から脱出してしまおうというインチキくさい設定にあるのだ。

こうした筋だけ見れば、この小説はただのドタバタ喜劇とみえ、従来の梅崎の作品に親しんだ読者からは後退とも映ろう。しかし、作品の出来不出来はさておいて——いや失敗作だとするならその原因こそが問われなければならないのだが、取り敢えずさきに進もう——『山名の場合』が作家を二章で述べてきたようなニヒリズムから脱出せしめたこと——それが一時的なものであったとしても——それを可能とさせるようなフィクションを現出させたことを強調しておきたい。さて、ここである「フィクション」とは、それ以前のものとはおのずから異なる。即ち、作家の創造力が造り出す、日常生活世界から解き放たれた可能性であり、「人間が夢を託する形式である。」（『虚構の構成』）ここで作品は、読者を、そしてペンを握る作者をも解放

するような精神態度に貫かれているのである。つまり、『山名の場合』に発生し、『ポロ家の春秋』へと引き継がれる「フィクション」とは、ヘューモアと分かち難く結びついているのである。ここである梅崎の「ヘューモア」とは、苛酷な現実を切り抜けようとするとき現れる精神態度、現世から自己を切り離し、或いはずらすことによって、自己を相対化し、解放しようとする態度のことである。だから、虚構概念をもつてくるには必ず「ヘューモア」が伴われるし、この『山名の場合』に於ける「ヘューモア」の発生によって、はじめてさきに触れた、自らの視点範囲しか描けないといった問題は解消される。『ルネタの市民兵』『黒い花』の失敗と、長篇『砂時計』（『群像』五四・八〇・五五・七）を最後まで書くことができたことは、これによって説明しうる。『砂時計』は、決してその意図が成功した作品とはいえないが、ともかくも今まで書くことが出来なかった「社会」というものを、長篇小説の構想ではじめて試みることができた作品であり、そうした可能性はこの『山名の場合』の転換なくしては開けなかったのである。

さて『山名の場合』は、作家のニヒリズム克服といった必然性に裏打ちされつつ、さきに述べた方法によって、「憎悪」による他者との関係の回復という架空の観念を創り出した。

『俺はいつも架空の憎悪でもって他人につながっているのではないか？』

ある夜ふと、山名はそう考えました。彼は今まで、実際の人間を愛した記憶はほとんど無く、あるのは憎んだ記憶ばかり

りでした。彼にとって、他人に関心を持つというのは、淡い憎悪を抱き始めるということでした。《中略》しかし彼はそれを表現はしない。その憎しみは山名の心の中で屈折し、内攻し、いくらか変形し、そしてそこで完了する。——五味を憎み始めたというのも、つまりは五味への関心が深まってきたせいでしょうか。

山名ははじめ、五味への感情を本物の実在する憎悪ではなく、「架空の憎悪」ではないか、と思う。しかし、自分が他人とつながるのはその「架空の憎悪」によってなのだ。つまり、相手を眼の前においたときに感ずる実在の感情ではなく、常に架空の觀念<sup>フイクトン</sup>によってしかつながりえない。一方作者梅崎も、実在の現世との結びつきを激しく欲しつつも、その方途は完全に閉ざされていると認識していた。そうした現実をいったん切断し、現出させたのが『山名の場合』に於ける関係回復の物語である。これは架空の物語<sup>フイクトン</sup>ではあるが、いやだからこそ、それまで縛り付けられていた現実から自己を解き放ち、精神の自由な飛躍の可能性を孕んでいた。こうした作品世界を生み出す為に、作者はまず、山名に「架空の憎悪」を認識させようとして、それを現実化させる。すなわち「架空の憎悪」を実在のそれへと変容させるのである。

生まれて以来あてもなくぼんやり生きて来て、情熱などというものには自分は縁がないと思ひ込んでいたのに、三十一歳の今になって、突然こんな情熱が湧き立ってきた。しかも

その情熱が、五味司郎太という個人への厭がらせ、その一点だけに燃え上がっている。

《中略》實際気がつくとき、あれ以来夜もよく眠れるようになったし、彼を悩ましていたあの神経衰弱気味の感じも、すっかりけし飛んだような感じでした。

山名は五味を憎むことによって、生きがいを手に入れる。生きがいとは情熱であり、情熱とはばらばらに切り離された自己と現世を結ぶ力である。ここでの憎悪とは即ち、他者を憎むことによって相手を避けたり、危害を加えたりといったそれではなく、一方で相手を凝視し、他方で自らの感情を相手に強引に絡み付かせることによって、濃密な関係を築いてゆくような架空の觀念<sup>フイクトン</sup>であるが、これを創造することによってはじめて、梅崎は登場人物に関係回復をさせ、物語の結末を山名の健康的で安らかな眠りによって閉じることが出来たのであった。

このようにして梅崎春生は、一九四九、五〇年頃の「行き詰り」を脱出した、と実感することができた。ここには、生活世界をいったん切断し、「いまここ」ではなく、「かくあるべき」の創造の可能性と、また、「社会を描く」ことの可能性が生まれていた。梅崎春生の文学のありかたは、『山名の場合』以降大きく変つてゆく。梅崎は、その後も現実を切り抜ける自由な精神としての「ヘューモア」を試みてゆくことになる。だがしかし、『山名の場合』的な方法によって本当にニヒリズムは克服されるのだろうか。僅か二箇月後に発表された『Sの背中』（『群像』五二・二）では、梅崎自身の意識とは離れて、『山名の場合』で

生じた健康さは早くも消えてしまう。以後梅崎の文学は、『山名の場合』で生じた「フイクション」と、「私」的なものとに絶えず引き裂かれつつ歩んでゆくことになる。それは、こうした「フイクション」によって、本当に人間の真実が、日本の戦後が掴まえるのかという新たに生まれたアポリアに対し続けることでもあった。次回、『Sの背中』『ボロ家の春秋』『砂時計』等を扱いつつ、梅崎がこのアポリアにどう向かいあったか、また、「社会」にどう対したかを考察してみたい。

#### 註

- 1 拙稿「〈贗〉の季節とその超克——梅崎春生『蜩』について——」（『日本文学誌要』第五九号 一九九九年三月）参照。
- 2 『桜島』初出誌、「素直」創刊号 一九四六年九月。『日の果て』、「思索」第七号 一九四七年九月。『蜩』、「文学会議」第三輯 一九四七年二月。『山名の場合』、「新潮」一九五一年一月。『ボロ家の春秋』、「新潮」一九五四年八月。『私の創作体験』、岩波講座「文学の創造と鑑賞」第四巻 一九五五年二月。以下においては初出は基本的に割り註として本文に組み込んだ。なお、引用は基本的に「梅崎春生全集」全七巻別巻一（沖積社 一九八四年五月／八八年一月）に拠った。全集未収録作品等の漢字、仮名は原則として現行のものに改めた。
- 3 「私の小説作法」（『文芸』一九五五年二月）参照。
- 4 前掲の拙稿の註1参照。
- 5 『限りなき舞踏』の初出は「西日本新聞」「北海道新聞」一九四九年八月から十二月まで連載。二本目の長篇小説は「群像」に隔月で連載され、第一回は『日時計』（一九五〇年四月）、後『殺生石』と改題された。（一九五〇年七月、九月、十二月）第四回をもって中絶し、この為ますます自信を失ったと「私の創作体験」にある。
- 6 「虚構の構成」、「新芸術家講座第一巻小説篇」文芸社 四九年二月。前掲の拙稿参照。一次資料としては、「世代の傷痕」（『新文芸』四七年八月）、「エゴイズムに就て」（四七年、掲載紙及び月日未詳）、共に全集第七巻所収。また、野間宏・椎名麟三との鼎談「今日の文学を語る」（『文芸大学』四八年三月）等がある。
- 7 前掲「今日の文学を語る」。その後上林曉評価は変容するが割愛。
- 8 前掲の拙稿参照。
- 9 「読売新聞」四九年六月一日。後、「文学の敵」と改題され、読売新聞社文化部編『現代文化展望』（六興出版社 五〇年四月）収録。
- 10 例えば後の『風花の道』（『小説新潮』五五年一月）と比較すると、『偽卵』等が倦怠感を強調するためにいかに素材をデフォルメしているかが判る。また、八匠衆一「梅崎春生——逆の関係——」（『別冊文芸春秋』96号 六一年六月）参照。
- 11 「春の月」創作合評（梅崎春生・阿部知二・神西清）、「群像」五二年四月。前掲「戦争肯定の傾向」等参照。
- 12 「生けるしるしあり」（『朝日新聞』五四年六月二二日）、「あと半世紀は生きたい」（初出誌未詳 五四年一月、『馬のあくび』現代社 五七年一月所収）、武田泰淳・堀田善衛との鼎談「現代に生きること」（NHKラジオ第二 五五年七月一四日、後「現代に生きる」として『文芸』五五年九月収録）等参照。
- 13 このような自由とは何か、幸せとは何かという問いや、急激な都市化の進行のなかに投げ込まれ、いわば疎外された個人が、如何にそこから脱出し関係を回復するかといった問題は、中間小説に於て直接的な、なまの言葉で現れる。こうした中間小説では「いまここ」からの脱出が、「偶然」と「旅」に求められている。『限りなき舞踏』等参照。
- 14 前掲の拙稿、及び「梅崎春生『桜島』——戦争体験とイロニーの発現——」（『日本文学誌要』第五六号 一九九七年七月）参照。
- 15 「ひとつだけあげれば——『庭の眺め』——」（『朝日新聞』六一年二月一二日）。「わが小説」として全集第七巻収録。
- 16 椎名麟三「梅崎春生全集 第三巻」解説（新潮社 六七年一月）、梅崎恵津「幻化の人」（『幻化の人・梅崎春生』東邦出版社 五〇年八月）所収。
- 17 例えば梅崎には「山名の場合」以前にも意図的に童話の語りを取り入れた「輪唱」（『文芸』四八・九）等があるが滑稽な要素はなく、『山名の場合』以降の語りとはその構造を異にしている。また、『輪唱』等の方が、むしろ宮沢賢治の語りの構造に近い側面がある。

（とつか あさこ・博士課程二年）